

O CONTO PÓS-MODERNO DE AUTORIA FEMININA: ANÁLISE DO CONTO “PENÉLOPE MANDA LEMBRANÇAS”, DE MARINA COLASANTI¹

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira

Rosa Maria Cuba Riche

Resumo: Este artigo apresenta um recorte da pesquisa em andamento, vinculada ao programa de Pós-Doutoramento da Universidade Estadual Paulista – UNESP, Campus de Assis – São Paulo, intitulada “A Literatura juvenil de autoria feminina premiada: Lygia Bojunga Nunes e Marina Colasanti”. Surge como retomada e continuidade de investigações desenvolvidas durante o Mestrado (UFRJ) e o Doutorado (UFRJ), sobre literatura infantil e juvenil de autoria feminina. Pela brevidade deste artigo e complexidade da escrita de Colasanti, objetiva-se apresentar a análise somente do conto homônimo ao título do livro *Penélope manda lembranças* (2001). Para a consecução do objetivo, parte-se das modalidades do conto e verifica-se em que medida a escrita da autora reflete esteticamente as questões do contexto de produção, através do tratamento dos temas, da presença do insólito, da técnica narrativa, do burilamento da forma, enfim, das marcas que imprime em seus textos. Como aporte teórico, recorreremos aos estudos da Estética da Recepção e do Efeito (JAUSS, 1994; ISER, 1996, 1999); das questões relativas à Pós-modernidade preconizadas por Bauman (2001; 2020) e Resende (2008); dos estudos feitos sobre o conto enquanto gênero literário por Jolles (1976), Moisés (1970); Todorov (1972); Xavier (1987); e dos estudos sobre a produção de autoria feminina de Dietzel (2002); Lauretis (1994), entre outros. Os resultados desta pequena amostra da pesquisa confirmam as hipóteses levantadas sobre as influências do contexto de produção na estética de Colasanti.

Palavras-chave: Pós-modernidade. Conto. Literatura juvenil de autoria feminina.

1 Este texto apresenta um recorte da pesquisa em andamento, vinculada ao programa de Pós-Doutoramento da Universidade Estadual Paulista – UNESP, Campus de Assis – São Paulo, intitulada “A Literatura juvenil de autoria feminina premiada: Lygia Bojunga Nunes e Marina Colasanti”.

Abstract: This paper aims to present a section of the developing research linked to the Postdoctoral Program of São Paulo State University – UNESP, Assis campus – entitled “Award-winning children’s literature by female authors: Lygia Bojunga Nunes and Marina Colasanti”. It is a resumption and continuity of investigations developed during the Master’s (UFRJ) and Doctorate (UFRJ) on children’s literature written by female authors. Due to the brevity of this paper and the complexity of Colasanti’s writing, we aim to present an analysis of the short story with the same title as the book *Penélope manda lembranças* (2001). In order to achieve this objective, we will start from the modalities of short stories and verify to what extent the author’s writing reflects the issues of the production context, through the treatment of themes, the presence of the unusual, the narrative technique, the improvement of the form, that is, the marks that she imprints in her texts. As theoretical assumptions, we resorted to the studies on the Reception Theory (JAUSS, 1994; ISER, 1996, 1999); the issues related to Postmodernity by Bauman (2001; 2020) and Resende (2008); studies on the short story as a literary genre by Jolles (1976), Moisés (1970); Todorov (1972); Xavier (1987); and studies on the production of female authorship by Dietzel (2002); Lauretis (1994), among others. The results of this section of our research confirm the hypotheses raised by us about the influences of the context of production on Colasanti’s reception aesthetics.

Keywords: Postmodernity. Short story. Children’s literature by female authors.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Uma obra literária insere-se no contexto histórico-social em que foi gerada. Assim, justifica-se em sua análise, conforme Elódia Xavier (1987), combinar o primado do texto com a abordagem dos fatores extraliterários que contribuam para sua melhor compreensão. Muitos autores, ao serem entrevistados, declaram que não pensam no contexto de situação ao escrever determinada obra. No

entanto, uma análise mais profunda pode apontar marcas que espelham esteticamente essa relação.

A produção literária de Marina Colasanti (1937-) despertou o interesse do público desde o seu primeiro livro, *Eu sozinha*, em 1968. Desde então, a autora, uma das mais conceituadas na produção literária contemporânea de autoria feminina, já publicou mais de 60 títulos. Seu reconhecimento adveio da crítica especializada que lhe conferiu muitos prêmios e da própria academia que toma sua obra como objeto de estudos. Ao longo dessas cinco décadas, a cada livro publicado, sua técnica narrativa se sofisticava e continua a surpreender leitor e crítica. Por consequência, a leitura de sua obra não se esgota, há sempre um viés a ser abordado, assim como novas veredas e diferentes caminhos que merecem ser explorados.

Marina Colasanti nasceu na cidade de Asmara, Eritreia, antiga Etiópia, a 26 de setembro de 1937; possui formação em Artes e, além de escritora, também é pintora, gravurista, publicitária, ilustradora, jornalista e tradutora. Em meio à guerra, teve uma infância nômade. Assim, aos quatro anos de idade, saiu da cidade de Trípoli, capital da Líbia, para a Itália, onde permaneceu até os onze. Em 1948, sua família radicou-se no Rio de Janeiro (COLASANTI, 2010; 2012;

RÉGIS, 2020). Sua produção divide-se entre a literária, que atinge públicos diversos, e a crítica, que se realiza por meio de ensaios sobre temas pertencentes ao universo literário, feminino, social e político contemporâneo.

Neste artigo, toma-se como objeto de estudo e reflexão a coletânea de contos *Penélope manda lembranças* (COLASANTI, 2011), publicada originalmente em 2001 e composta por seis textos, respectivamente: “Penélope manda lembranças” (p. 7-25); “A hora dos lobos” (p. 27-46); “Alguém ganha esse jogo” (p. 47-55); “Um homem tão estranho que...” (p. 57-79); “Na casa, à noite” (p. 81-94); e “O homem da luva roxa” (p. 95-110). Sua escolha deveu-se à vitalidade e qualidade estética de seus contos, além de seu reconhecimento no campo da crítica literária atestado com o Prêmio *Hors Concours* Melhor para o Jovem, concedido pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, quando o mais votado na categoria já ganhou pelo menos três vezes o Prêmio (FNLIJ, 2020, p. 11).

Pela brevidade deste artigo e complexidade da escrita de Colasanti, objetiva-se apresentar a análise somente do conto homônimo ao título do livro (2001, p. 7-25). Para a consecução do objetivo, busca-se, a partir do aporte teórico da Estética da Recepção e do Efeito (JAUSS, 1994;

ISER, 1996, 1999), refletir sobre quais elementos dispostos no conto podem ser atraentes para o jovem, despertar seu senso crítico sobre as relações humanas em sociedade, desautomatizar suas concepções sobre usos da língua, sobre distinções estanques entre gêneros textuais e literatura de autoria feminina.

A opção por esse aporte teórico deve-se ao fato de a obra juvenil procurar claramente interação com seu público visado. Também se justifica a reflexão sobre a produção de autoria feminina, pois definida muitas vezes, conforme Vera Lúcia Dietzel (2002), de forma preconceituosa, como associada a um marxismo vulgar e apenas de valor documental e/ou panfletário, presa a sentimentalismos. Para Teresa de Lauretis (1994), em especial, faltam estudos que se debrucem sobre a escrita de autoria feminina enquanto outro lugar nos discursos hegemônicos e em suas representações sociais.

Na análise, almeja-se compreender como a autora lida em seu conto com a condição de duplicidade de seu discurso feminino que se apresenta, conforme Elaine Showalter, constituído por duas vozes, as quais personificam “as heranças social, literária e cultural, tanto do silenciado quanto do dominante” (1994, p. 50). Para tanto, faz-se

necessário investigar a expressividade feminina que se apresenta no texto enquanto provocação para que o jovem leitor lhe atribua sentidos.

Nesse processo, Colasanti (2001), pela maestria no trato com a palavra, utiliza em seu texto formas singulares de exercer e transgredir a condição de silenciamento da voz feminina. Interessa, então, analisar que formas são essas. Parte-se do pressuposto de que sua obra, por dialogar com a tradição literária – inclusive, pelo título, com a mitologia –, apresentar discurso crítico, estabelecer comunicabilidade com seu leitor implícito (ISER, 1996 e 1999), requer produtividade na leitura, em especial, memória de leituras anteriores e dados culturais, pode auxiliar na formação do leitor estético que se questiona sobre o próprio processo de construção de um texto.

Constrói-se a hipótese de que o conto “Penélope manda lembranças” (COLASANTI, 2001, p. 7-25), pelo viés libertário e crítico, se volta para o leitor implícito, relativizando certezas e problematizando determinações sociais, rompendo, assim, com conceitos prévios e ampliando seu horizonte de expectativa. Acredita-se que, pelo valor estético e por contemplar temas contemporâneos e universais, pode ser cativante para o jovem em formação, bem como emancipatório.

O CONTO E SUAS MODALIDADES

Os textos que compõem a coletânea de Colasanti (2001) enquadram-se no gênero textual conto que, segundo André Jolles (1976), pode ser distinto em popular (forma simples) e literário (forma artística). O primeiro pertence à tradição oral, sem limites cronológicos, marcado pela mobilidade, generalidade e pluralidade, a qual lhe confere “ser novo a cada vez” (1976, p. 195). Ao ser recontado, ele é atualizado e renovado, graças à linguagem fluida e aberta às modificações e adequações da arte do contador na sua relação com os ouvintes. Desse modo, também as personagens, o enredo e o espaço são passíveis de modificações. Isso justifica a máxima popular: “Quem conta um conto aumenta um ponto”.

Já o conto, em sua forma artística, literária, tem características e gênese distintas a começar pela linguagem que, segundo Jolles, “esforça-se a tal ponto por ser sólida, peculiar e única, que impossível imaginá-la [...] a não ser como linguagem própria de um indivíduo bafejado pelo dom excelente de poder alcançar, numa obra fechada, a coesão suprema [...]” (1976, p. 195). Elódia Xavier, também estudiosa do gênero, acrescenta que “a origem da forma artística deve muito àquela manifestação espontânea

da alma popular, mas afastou-se da modalidade popular assumindo autonomia de gênero literário” (1987, p. 17).

No Brasil, a gênese do conto literário está vinculada, como à do Romance, à Independência política e ao advento do romantismo (XAVIER, 1987). Conceituar o conto de forma aligeirada como uma história curta (do inglês, *short story*), adotando a dimensão como critério classificatório é excesso de simplificação. Melhor é considerar essa dimensão em relação ao romance e à novela, como uma consequência de sua estrutura.

Massaud Moisés, ao definir o gênero, afirma que ele “Constitui uma unidade dramática, uma célula dramática. Desse modo, apresenta um só conflito, um só drama, uma só ação: unidade de ação”, e complementa:

Todos os ingredientes do conto levam a um mesmo objetivo, convergem para um mesmo ponto. Assim a existência dum único conflito, duma única “história”, está intimamente relacionada com essa concentração de efeitos e de pormenores: o conto aborrece as digressões, as divagações, os excessos. (1970, p. 112)

A concentração de efeitos e pormenores determina o número reduzido de personagens em um espaço limitado, privilegiando certa temporalidade. Assim, mesmo em contos, como o *Alienista*, de Machado de Assis, com inúmeras

personagens vivendo um tempo cronológico maior, a unidade dramática se mantém vinculada à ideia obsedante do protagonista. Outro aspecto interessante que o teórico salienta é que “Às unidades de ação, lugar e tempo deve-se acrescentar a de tom”, ou seja, “todas as partes da narrativa devem obedecer a uma estrutura harmoniosa, com o mesmo e único objetivo [...] provocar no espírito do leitor uma só impressão, seja de pavor, piedade, ódio, simpatia, acordo, ternura, indiferença etc” (MOISÉS, 1970, p. 114).

Para Xavier, “A vitalidade do conto é, grande parte, responsável pela dificuldade de enquadrá-lo numa definição” (1987, p. 24). O que justifica sua flexibilidade no arco temporal da evolução literária. Essa estudiosa (1987) ressalta que Edgar Allan Poe, pioneiro na teoria do conto, ao analisar as narrativas de Nathaniel Hawthorne, enfatizou a unidade de efeito e a economia de meios como fundamentais ao gênero. Xavier recorda que Júlio Cortázar também destacou essa intensidade e tensão própria do conto. Para a pesquisadora, “O conto narra um momento significativo, exemplar da vida de uma ou mais personagens e, nessa significação, extravasa seus próprios limites” (XAVIER, 1987, p. 25). Na categorização do conto, entende-se que este gênero textual apela para a síntese, enquanto

o romance para a análise de personagens, espacialidades e contextualidades. Na composição do conto não pode existir palavra alguma, cujo desígnio não esteja já preestabelecido (XAVIER, 1987).

Assim, o conto, como técnica, extingue os elementos supérfluos (descrições, dissertações), com o objetivo de criar tensão e intensidade desejadas. Tradicional ou moderno, o conto se distingue do romance pela sua própria estrutura, trata-se de uma narrativa de estrutura simples, cuja unidade dramática é responsável pelo número reduzido de personagens e pela redução do espaço, enfatizando um momento significativo. Por ser reduzida, cabe ao leitor inferir certas informações não municiadas pelo narrador. Assim tradicional ou moderno, as técnicas redutoras conferem ao conto um aspecto compacto, denso de um instantâneo fotográfico.

A partir do Modernismo, o conto literário, graças à sua flexibilidade, torna-se permeável a outras formas de expressão, absorve recursos específicos de outros gêneros. Desse modo a ausência do narrador que sai de cena, própria do teatro, está presente nos contos contemporâneos de Marina Colasanti. Nota-se, pela sua leitura, que há uma ruptura das fronteiras rígidas entre prosa e poesia,

conferindo ao gênero outros matizes e tonalidades, encurtando o enredo, como nos denominados minicontos. Essas metamorfoses sofridas pelo conto que o afastam do padrão tradicional são, acima de tudo, sinais de vitalidade.

A vitalidade resulta, conforme Hans Robert Jauss (1994), não somente das condições históricas ou biográficas de nascimento de um texto ou de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas dos critérios da recepção – *Wirkungsgeschichte* –, do efeito produzido pela obra e de sua permanência na posterioridade. Embora, a produção de Colasanti seja contemporânea, o seu reconhecimento no campo literário é visível e, sua permanência no subsistema infantojuvenil já compõe um cânone.

Desse modo, a diversidade, a flexibilidade e a vitalidade do conto dificultam uma classificação fechada em um conjunto de variáveis. Cabe adotar na análise desse gênero textual a perspectiva de Vladimir Propp (1972), centrando-se nas características que emanam do próprio texto e não na visão preconcebida do gênero em que ele se enquadra. Pela leitura da coletânea, pôde-se observar que cada conto tem peculiaridades estruturais que o torna único, marcas deixadas em sua estrutura narrativa, na configuração de

suas personagens, na linguagem, na presença de elementos que diferenciam a escrita da autora, caracterizando-a como original.

Os contos que compõem a coletânea exemplificam diferentes matizes da produção contemporânea, pós-moderna, tais como ambiguidade, hibridismo, metalinguagem, relativização da posição do narrador, intertextualidade, entre outros recursos (RESENDE, 2008). Apesar dessas qualidades, pela brevidade deste artigo, optou-se por apresentar somente a análise do primeiro conto “Penélope manda lembranças” (COLASANTI, 2001, p. 7-25), problematizando, a partir do aporte teórico da Estética da Recepção e do Efeito (JAUSS, 1994; ISER, 1996 e 1999), a configuração em sua narrativa do leitor implícito. Busca-se observar qual é o efeito, na aceção de Jauss (1994), desse conto na leitura, se amplia ou não, por apresentar o estranhamento em seu enredo, os horizontes de expectativa desse leitor, além de conferir-lhe prazer.

A eleição desse aporte teórico (JAUSS, 1994; ISER, 1996 e 1999) deve-se tanto à configuração da edição da coletânea (COLASANTI, 2001) que, voltada ao público juvenil, visa à recepção; quanto à possibilidade de observar a vitalidade do conto em estudo (p. 7-25), pela capacidade de atrair

esse público leitor e despertar seu senso crítico, ampliando, assim, seu horizonte de expectativa. Essa abordagem justifica-se também, conforme Marcello de O. Pinto, pois há “quase total ausência de estudos sobre os efeitos desta literatura [fantástica] (inclusive no cerne de alguns projetos que se orientam para o potencial pedagógico desses textos [...]).” (2015, p. 168).

LEMBRANÇAS DE PENÉLOPE

O conto “Penélope manda lembranças” (COLASANTI, 2001, p. 7-25) tem como cenário uma “*villa*”, uma casa grande e elegante, rodeada por jardins, por um lago e por escarpas, na qual se reúnem, durante um mês, profissionais de diferentes campos do saber e partes do mundo, “que tinham algum projeto importante e precisavam de sossego para terminá-lo” (COLASANTI, 2001, p. 8). Essa propriedade – nominada em italiano, pelo recurso à heteroglossia (BAKHTIN, 1998) – é descrita por uma narradora autodiegética que retoma suas recordações do período em que ficara hospedada nesse encantador e exótico local. Por meio deste recurso, a voz da narradora confunde-se com a da escritora, conhecedora da língua italiana. Esse interessante recurso demonstra o descentramento pós-moderno do sujeito que não pertence a um único espaço

geográfico, pois suas memórias ultrapassam fronteiras (RESENDE, 2008), situando-se ora no Rio de Janeiro, ora na Itália. Para a narradora, a afetividade ultrapassa fronteiras linguísticas, mesclando italiano com o português.

O discurso da narradora possui potencialidades para cativar o jovem leitor, pois pautado pela ambiguidade. Assim, embora o relato se apresente como uma conversa informal que se dirige de forma descontraída a um leitor implícito – “O que quero dizer é que ali todos eram alguma coisa [...]” (COLASANTI, 2001, p. 8) –, também se configura como portador de um segredo, da memória de uma experiência que escapa ao mundano e aproxima-se do mistério, do místico e mítico.

A casa é descrita, pela narradora, como uma propriedade “enorme, quase um palácio, cheia de salas, corredores e escadarias, plantada no meio de um jardim, mais do que isso, no meio de um parque. Tudo rodeado pelo lago, como uma ilha. Não era uma ilha, porém. Era um promontório” (COLASANTI, 2001, p. 9). Nesse espaço, a narradora instala sua focalização ora na visão consensual e coletiva dos hóspedes, ora em plano detalhe na intrigante cientista de origem oriental: Sei. Pelo recurso à paranomásia, o nome desta personagem estabelece um jogo com o enredo, pois

indica que detém um “saber”, uma sabedoria desconhecida para as demais com que convive.

Percebe-se a atmosfera de suspense na propriedade, em especial, pela espacialidade em que se situa a narradora e os demais hóspedes, como que instalados no provisório: “E nós, *villa* e jardins, estávamos bem na ponta, como a proa de um navio que a qualquer momento poderia afundar lentamente naquela água mansa e lentamente erguer-se para fazer-se ao largo” (COLASANTI, 2001, p. 9). Pela descrição, nota-se a dialogia com o conto “A queda da casa de Usher” (2005, p. 15-29), de Edgar Allan Poe, publicado em 1839, em cujo enredo de atmosfera propícia ao medo e ao sobrenatural, parte ao meio a frondosa casa do personagem Usher e afunda no lago que a cerca.

Colasanti (2001, p. 7-25), contudo, estabelece em seu conto um diálogo, por meio da subversão, com o texto de Poe. Assim, não há a presença do medo no relato da narradora, nem da patologia ou da culpa advinda do sepultamento de uma pessoa ainda com vida. O discurso da narradora de Colasanti (2001, p. 7-25) define-se pelo jogo criativo, marcado por luzes e sombras que se permeiam, por isto aproxima-se do feito da personagem mítica Penélope que, para fugir aos pretendentes enquanto Ulisses não retorna para casa, tece

a mortuária do sogro durante o dia e a desmancha, linha a linha, durante a noite. Desse modo, não pode cumprir a promessa de se casar ao término da tarefa.

A narradora de Colasanti (2001), assim como a personagem Penélope, dissimula suas afirmações, expõe percepções diversas de diferentes personagens e põe em suspeição os próprios julgamentos, tecendo e instaurando vazios na narrativa. Desse modo, enreda o leitor na costura da trama e o convoca a refazer suas hipóteses a cada nova informação. Seu relato difere do utilizado pelo narrador de Poe, pois trata dos fatos que lhe causam estranhamento, intercalando sua visão com a das demais personagens que os veem com as lentes do jogo lúdico. Cabe destacar que a narradora relativiza seu discurso, pois o divide com a autora. Justifica-se, então, que a arquitetura da casa na qual está hospedada a recorde da casa da avó, onde passou parte da infância. Assim, confunde dados biográficos de Colasanti com as memórias da narradora.

A casa em que estão as personagens é descrita gradativamente com “paredes da largura de um passo” (2001, p. 10). Em seu jardim,

havia várias grutas sombrias [...] Em meio às roseiras, o ‘recanto do amor secreto’ era um banco escondido por uma parede de

arbustos. Um portãozinho emperrado fingia barrar a passagem para o Observatório. E encoberta por ciprestes escuros, encontramos uma capela abandonada. Perto do lago, a ‘casa vermelha’, fechada, ia desbotando no tempo. Recantos. Mistérios. (COLASANTI, 2001, p. 19-20)

Desse modo, pela composição do cenário, o campo semântico do mistério aflora na adjetivação em expressões como: “grutas sombrias”, “recanto do amor secreto”, “ciprestes escuros”, “capela abandonada”, “Recantos. Mistérios”. Percebe-se também uma certa gradação dos adjetivos que culmina com o termo “Mistérios”.

A atmosfera de mistério que ambienta o enredo delineia-se de forma gradual, desde o início do conto quando a narradora estabelece comparações, como no trecho: “tantos guarda-chuvas brancos [...] que, movendo-se em meio ao verde do jardim, mais pareciam fantasmas com alças” (COLASANTI, 2001, p. 10); ou quando descreve a casa “que havia sido construída aproveitando as antigas ruínas de um convento” (p. 11); ou a biblioteca em que “De vez em quando estantes antigas rangiam sozinhas” (p. 14). Mais adiante surgem outras expressões, como: “aconchego e mistério” (p. 21); “natureza áspera” (p. 22); “ave acinzentada” (p. 24).

A descrição prepara o leitor implícito para a entrada em cena, ao lado da protagonista feminina em torno da qual gira a trama; a cientista japonesa Sei. A apresentação dessa personagem no início da narrativa e sua performance ao longo da trama, aliadas aos elementos que configuram o ambiente, ajudam a criar o clima de desconfiança propício para a instalação do insólito: “Ela tinha mesmo cara de gata. Não essa coisa de gata-mulher-bonita. Não gata felina. Nada muito definido, o jeito apenas. As maçãs do rosto altas, largas, a boca fina, aquele cabelo comprido, liso e brilhante e preto como pelo, descendo nos ombros. E os olhos rasgados” (COLASANTI, 2001, p. 7).

Essa semelhança com um animal próprio do bestiário mítico é o fio que atravessa a narrativa. Desse modo, confere à cientista as características da deusa-gata egípcia Bastê que protege Ra das serpentes e, pelo seu comportamento de animal do limiar, comunga com o “o outro lado” (BRUNEL, 2000, p. 127), ou seja, com a morte e a onipresença do estranho. Justamente, por isto, seu perfil é duplo: ora maléfico, ora benéfico:

- Cobra?! Não me diga que aqui tem cobra.
- Claro que tem. A gente chama *vipera*. Pode ser venenosa. Justamente no dia em que ia deixar a muda da senhora, saí da estufa e no lugar que tínhamos marcado encontrei um gato lutando com uma *vipera*. Deve ter pego

ela ali. Quando saí, o gato se assustou, fugiu.
A *vipera*, enterrei para não dar formiga.
(COLASANTI, 2001, p. 20)

No diálogo entre a narradora e o jardineiro da *Villa*, ela descobre que uma cobra aparecera na muda que levaria para casa, mas fora morta por um gato. Pode-se deduzir que a narradora fora protegida.

Valem destacar as inúmeras dialogias que se estabelecem no conto com outros gatos, personagens de fábulas, contos de fadas e contos populares sobre bruxaria, e de textos literários diversos, como Kitty, da obra *Alice*, de Lewis Carroll; o gato preto do conto homônimo de Poe, entre outros. Colasanti (2001), contudo, elege uma mulher que, supostamente, se transforma em gata. Desse modo, sua narrativa distancia-se do imaginário medieval que associava o gato à maldição feminina proferida pelas bruxas. Em seu enredo, Sei é uma personagem racional, uma bem-sucedida cientista, contudo, permeada pelo mistério: “Durante alguns dias o gato manchou de claro a escuridão. Evitava a luz. Esgueirava-se por trás das pernas dos móveis, das quinas das portas. Metia-se embaixo da cama. [...] Nunca permitiu que eu o alcançasse com a mão” (COLASANTI, 2001, p. 15-16).

Sua personalidade evoca o inalcançável, ou seja, o incompreendido. As demais personagens não recebem

o mesmo relevo. Assim, Hans é apresentado como “um homem de teatro, escreveu várias peças e dirigiu outras” (COLASANTI, 2001, p. 12). Há também outras: Johanna, Joshua, um escritor, a cambojiana e o marido que não são nomeados. A própria narradora não é nomeada, seu relato busca fundi-la com a autora. Inclusive, porque, ao final da estadia, ela retorna ao Rio de Janeiro, local onde Colasanti reside. A narradora prossegue descrevendo o quarto de Sei que ficava

na parte mais antiga da Villa, a que havia sido construída aproveitando as antigas ruínas de um convento. Por fora, via-se claramente a diferença de construção, as pedras rústicas sem reboco, uma ou outra janela estreita, um jeito de torre com paredes ainda mais largas que as minhas! (COLASANTI, 2001, p. 11)

Outras pistas que colaboram para atizar o imaginário do leitor em relação à personagem são acrescentadas em doses homeopáticas, como na peça encenada pelos hóspedes, quando o narrador informa que Sei:

la fazer papel de diabo. Todo mundo achou a ideia ótima, uma mulher fazendo o Demônio. Satanás de cabelos compridos. Mefistófeles com voz macia. Sei fez muito bem o papel. A voz não estava macia. Estava envolvente e perigosa. Os olhos lampejavam, mais apertados que de costume; [...] parecia

transformada. [...]. Chegou quase a nos assustar, com seu jeito diferente de falar, as palavras ronronantes, meio presas na garganta, e ainda assim vindo de longe. (COLASANTI, 2001, p. 12-13)

Cabe observar as transformações da personagem para incorporar o papel de diabo e suas denominações; “Demônio”, “Satanás”, “Mefistófeles”, “A voz não estava macia”, “Estava envolvente e perigosa”, “Olhos lampejavam”, “parecia transformada”, “seu jeito diferente de falar”. Nota-se a dialogia com o imaginário medieval cristão, com o mito de Fausto em suas inúmeras versões. Dessa forma, problematiza-se de modo metaficcional na narrativa – em que a narração debruça-se sobre o próprio fazer literário –, uma personagem escritora que, símile da autora, apropria-se de arquétipos da alma humana e os revitaliza em sua peça teatral.

Nesse sentido, a personagem-escritora aproxima-se de Fausto, pois arrebatada das mãos de uma divindade onipotente o poder da criação, para ser o criador de seu próprio universo: a peça teatral. Durante a representação, a narradora reflete sobre a complexidade da arte de encenar, em que o ator assume uma máscara, sem deixar de ser ele mesmo: “Eu gostei da experiência. Muito estranho isso de ser si mesmo e ainda assim ser outra pessoa. [...] Assumir

junto com as falas as experiências de outro alguém, [...] essas experiências para nós desconhecidas são responsáveis pelas palavras que tentamos fazer nossas” (COLASANTI, 2001, p. 12). Nota-se no relato o jogo de espelhos em que se projeta um leitor implícito perspicaz para refletir sobre a representação dentro de outra, no caso, o conto que lê.

Surge mais uma pista da relação que a narradora estabelece entre Sei e o gato, na expressão: “palavras ronronantes”. O ronronar, próprio dos felinos, é um meio que esses animais utilizam para se comunicar e manifestar emoções, como prazer, fome ou necessidade de aconchego (PRONIN, 2015). Justamente, no texto, essa característica animaliza a personagem que, misteriosa e silenciosa, ao se comunicar pela fala, também, “ronrona” de forma ancestral, mítica, como quem emprega um som: “vindo de longe”, dos primórdios da existência e finitude. Enfatiza esse aspecto da personagem a informação de que, como cientista, trabalha com experimentos feitos em ratos: “Vimos seu trabalho no laboratório, com aqueles ratinhos brancos. Imagens dela abrindo e fechando gaiola, com ratinho na mão, um e mais ratinhos, os pobres se debatendo sem possibilidade de escapar, as mãos dela inexoráveis” (2001, p. 18).

O fantástico preparado de forma gradual costura a configuração da personagem Sei. A narrativa avança e recua

no tempo. Em um desses momentos em que ela avança, quando a narradora retorna ao apartamento onde mora, surge novamente um gato que lhe causa estranheza:

E entrando no meu quarto às escuras tive, como teria depois na biblioteca, a sensação mais do que a visão de algo rápido em movimento, um gato talvez, menos que um gato, **um rabisco de gato** atravessando **uma poça de luz entre duas sombras**. Meu apartamento no décimo quinto andar, eu sozinha. E o susto daquela criatura inesperada.

Um gato. Àquela altura e com portas fechadas. Impossível. Na certa havia me enganado. [...] Mas no dia seguinte de novo. A coisa rápida fugindo, com **a cauda como um risco**. [...] Entrei bem devagar na sombra, me abaixei. Lá estava ele. Um gato. No décimo quinto andar. [...] (COLASANTI, 2001, p. 15, grifos nossos)

Indaguei na portaria se alguém sabia do gato. Me olharam surpresos como se eu tivesse perguntando por um rinoceronte. Não, ninguém tinha gato no prédio. Era contra os estatutos. [...] Ninguém tinha visto gato nenhum. (COLASANTI, 2001, p. 16)

O texto traz marcas no nível semântico e sintático que instalam a dúvida no imaginário do leitor: “sensação mais do que a visão”, “um gato talvez”, “impossível”, “na certa havia me enganado”, “Ninguém tinha visto gato nenhum”. Nota-se que a descrição do gato, aos poucos, esvanece: “a sensação

mais do que a visão de algo rápido em movimento”, “um rabisco de gato atravessando uma poça de luz entre duas sombras”. Prevalece, então, no discurso da narradora, o paradoxo que sintetiza o jogo entre “luz” e “sombras” e entre “ver” e “sentir”, invocando a percepção com um construto, “um rabisco”, em que o “gato” só existe na dimensão da escrita, ficcional, não sendo possível ter certeza da sua presença no universo empírico, mundano.

Segundo Todorov, “A vacilação do leitor é pois a primeira condição do fantástico. Mas é necessário que o leitor se identifique com um personagem em particular”² (1972, p. 42, tradução nossa). Há ainda duas outras condições. A segunda, que ele acredita ser a mais complexa, é a que se relaciona com o aspecto sintático, que se refere às personagens e aos acontecimentos do relato, e também ao aspecto semântico relativo à percepção do tema. Por fim, há uma terceira condição de caráter mais geral que se trata de uma eleição entre vários modos (e níveis) de leitura (TODOROV, 1972).

Assim como a narradora põe em dúvida a existência do gato e acredita que são visões, sensações e que, provavelmente, poderia ter se enganado com a presença dele, o leitor implícito (ISER, 1999) e o empírico também

2 La vacilacion del lector es pues la primera condición de lo fantástico” pero, es necesario que el lector se identifique con un personaje particular”.

duvidam, e essa sensação se transforma no tema de toda sua coletânea (2001) e não exclusivamente do conto em estudo. Essa relação decorre do diálogo que o conto estabelece com o leitor e com a personagem Penélope, cuja defesa é a arte do engodo.

A literatura é condicionada, tanto em seu caráter artístico, quanto em sua historicidade, pela relação dialógica entre obra e leitor, e entre textos diversos de autores distintos. Essa relação decorre da estrutura do texto, da presença de lacunas ou vazios que solicitam do leitor um papel na composição literária: o de organizador e revitalizador da narrativa (ISER, 1999). O texto possui, então, uma estrutura de apelo que invoca a participação de um indivíduo, no caso, de um leitor implícito, na feitura e acabamento. Justamente, o processo comunicativo ocorre no conto de Colasanti (2001, p. 7-25) quando esse leitor, na busca do sentido, procura resgatar a coerência do texto interrompida pelos vazios. Esse resgate permite-lhe interagir com o texto, pois solicita sua produtividade advinda da utilização de sua capacidade imaginativa. Para Iser (1999), só por meio dele, a leitura torna-se prazerosa. Nesse sentido, o conto colasantiano é fonte inesgotável de prazer.

Na narrativa, a personagem Sei, assim como o mistério que envolve a presença/ausência do gato, e a semelhança dos traços da protagonista com o felino capturam a atenção do leitor e, “pela percepção ambígua que [...] tem dos acontecimentos relatados”³ (TODOROV, 1972, p. 41-42, tradução nossa), prendem-no ao relato até o desfecho pela leitura.

O recurso à ambiguidade instaura o jogo que visa a ludibriar o leitor. Este, assim como as personagens da trama, também duvida dos eventos dispostos no relato. O gato existe realmente ou apenas no imaginário das personagens, em especial, da narradora-escritora? Esse jogo enreda outras personagens que tentam justificar a existência/inexistência do gato, como quando a narradora afirma ter ouvido um miado, e Sei se defende dizendo:

Miar no meu quarto! Não sei como. Eu é que ouvi um gato miar do lado de fora da minha porta!

– Você trancou ele lá fora?

– Chama-se Penélope.

– Penélope?! Então é verdade. Você tem um gato.

– Quem disse que chama Penélope...

Interrompi, sou muito ciosa com essa coisa de gêneros. [...]

– Quem disse que ele se chama Penélope

3 Lo fantástico implica pues una integración del lector com el mundo de los personajes; se define por la percepción ambígua que el próprio lector tiene de los acontecimientos relatados.

– continuou Sei sem tomar conhecimento da minha observação, embora fosse consequente – foi Joshua [...]. – Joshua me disse que viu um gato no corredor da biblioteca, pegou no colo, olhou a coleirinha dele, estava escrito Penélope.

– Joshua insiste que o gato é meu. Mas aquele dia em que ouvi o gato miar do lado de fora da minha porta, abri, olhei, não tinha gato nenhum. Só o Joshua que se afastava lá adiante. (COLASANTI, 2001, p. 17)

Seguem-se muitas histórias sobre gatos até que, na cena final do conto, ocorre outro estranhamento. De volta ao lugar de origem, terminada a temporada na *Villa*, a narradora manda revelar as fotos tiradas naquele período:

Quando as fotos chegaram, procurei a de Sei para mandar a ela. Percorri as fotografias todas do primeiro envelope, do segundo envelope, do terceiro envelope, do quarto e nada de Sei.

Percorri novamente o primeiro envelope. Já estava no meio do segundo, quando vi o corredor, reconheci a luz daquele dia, a angulação que meu olho havia estudado. Mas curiosamente, Sei não estava na foto [...]. Olhei melhor. Sei não estava onde eu me lembrava de tê-la visto. (COLASANTI, 2001, p. 25)

Pode-se observar a negação da fotografia, pois as que a narradora revelou não registram o que ela viu. Esse recurso exige complexa interação do leitor com o texto, pois não

elimina a referência com a finalidade de negá-la e ampliar a sensação de estranhamento. Nada é gratuito quando se fala da obra de Colasanti. Nesse conto não seria diferente, por isso vale investigar a escolha do gato preto, cuja presença/ausência transforma-se em tema central. Em estudos sobre os símbolos realizados sobre o felino nas diferentes culturas, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant afirmam que:

O simbolismo do gato é muito heterogêneo, pois oscila entre as tendências benéficas e maléficas, o que se pode explicar pela atitude a um só tempo terna e dissimulada do animal. [...] Em muitas tradições, o gato preto simboliza a obscuridade e a morte. Na tradição muçulmana, o gato (qatt) é considerado como um animal basicamente favorável, salvo se for preto. (2006, p. 461-463)

A leitura desse conto provoca sensações nas personagens e reações no leitor. Não só naquele implícito no texto, mas no leitor empírico, que se identifica ou não com o que as personagens sentem. A narrativa é salpicada de situações que causam estranhamentos, provocam desconforto, geram dúvida, artimanhas textuais que promovem o aparecimento do fantástico.

Quando se fala em fantástico e em suas diferentes manifestações, vem à tona os estudos de Tzvetan Todorov

(1972). Ao tentar defini-lo, o teórico vale-se das obras de três grandes estudiosos e de suas concepções:

Em *Le conte fantastique em france*, Castex afirma que, ‘O fantástico... se caracteriza... por uma intrusão brutal do mistério na estrutura da vida real’. Para Louis Vax, em *El arte y la literatura fantástica* diz que, ‘A história fantástica costuma nos apresentar homens que, como nós, habitam o mundo real, mas que de repente se encontram diante do inexplicável’. Roger Caillois, em *Au coeur du fantastique*, afirma que: ‘Todo o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana.’ (CASTEX apud TODOROV, 1972, p. 36, tradução nossa)⁴

Comparando as três definições, Todorov assinala que “em todas aparece ‘o mistério’, ‘o inexplicável’, ‘o inadmissível’ que se introduz na vida real, ou no mundo real, ou na inalterável legalidade cotidiana” (1972, p. 36, tradução nossa). Essas definições, assim como as de outros autores, implicam na existência de duas ordens de acontecimentos: os do mundo natural e os do mundo sobrenatural. São muitas variantes do gênero, mas ele

4 En le Conte fantastique em France, Castex afirma que ‘lo fantástico [...] se caracteriza [...] por una introdución brutal del misterio em el marco de la vida real’. (p. 8) Louis Vax, em *El Arte y la Literatura fantástica* disse que ‘El relato fantástico... nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que de pronto, se encuentran ante lo inexplicable’. (p. 5) Roger Caillois, em *Au coeur du fantastique*, afirma que ‘Todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibile em el seno de la inalterable legalidade cotidiana’.

considera “o caráter diferencial do fantástico (como linha divisória entre o estranho e o maravilhoso)”⁵ (TODOROV, 1972, p. 36, tradução nossa).

Em relação à narrativa, a estrutura é fragmentada e se aproxima da narrativa cinematográfica com cortes de cenas que obrigam o leitor a imaginar o final daquela sequência. Isso ocorre em diferentes momentos. À guisa de exemplo, pode-se atentar para o corte da narrativa do jantar para o relato ambientado na biblioteca. O espaço duplo entre os parágrafos sinaliza o corte aqui e em outros momentos: “Sei sorriu. Mas os olhos dela continuaram sérios. Eu estava sentada bem ao lado dela e vi. Na biblioteca, fundo silêncio me envolvia. Um estalar de cadeira, quando eu me mexia...” (COLASANTI, 2001, p. 14). A narradora congrega na descrição de Sei os opostos: o sorriso em oposição à seriedade manifesta no olhar.

A narrativa fragmentada é uma das características observadas nos textos da virada da Modernidade para a Pós-modernidade. Talvez, um reflexo estético do contexto de produção. Zygmunt Bauman, sociólogo e filósofo polonês, ao analisar as transformações ocorridas no século XX, afirma: “O que aconteceu no século XX foi uma passagem de toda uma era da história mundial, ou seja, da

5 El carácter diferencial de lo fantástico (como línea divisoria entre lo extraño y lo maravilloso).

sociedade de produção para a sociedade de consumo. Por outro lado, houve os processos de fragmentação da vida humana” (2013/2020).

Marina Colasanti, em entrevista para essa pesquisa, ao ser perguntada em que medida as mudanças no contexto social das últimas décadas influenciaram ou não a sua escrita, afirma que:

No meu tempo vi muita modificação acontecer, vi uma guerra acontecer ao meu redor, vi a humanidade se multiplicar, as ruas das grandes cidades ecoarem passos sempre crescentes, cidade pequenas se tornarem cidade-dormitório, a pobreza/miséria se alastrar, espécies animais e vegetais ameaçadas de extinção, e o próprio planeta em ameaça climática. Não seria escritora se isso tudo não estivesse entretecido nas palavras que escrevo. (RICHE; FERREIRA, 2021)

Essa declaração da autora desautoriza a opinião de alguns de seus colegas escritores que afirmam o contrário, mas confirma a hipótese inicial defendida neste texto de que a obra reflete esteticamente o contexto no qual foi gerada. Os demais contos, os quais compõem o livro *Penélope manda lembranças* (COLASANTI, 2001), bem como a obra da escritora no todo, revelam seu compromisso com as questões de sua época. O conto em estudo (2001,

p. 7-25) apresenta-se como uma história guiada de forma predominante por personagens femininas. Em sua narrativa, protagonista e narradora convivem com o mistério, o jogo e a dissimulação de discursos, de forma interessante, pois investigativa, por isto, ambas se configuram como inteligentes, notáveis e criadoras: a primeira, de ciência; a segunda, da arte literária.

Justifica-se que prevaleça no conto a criatividade e perspicácia na construção do diálogo com a tradição, a cultura, a sociedade como um todo e, sobretudo, com seu leitor implícito, subentendido como inteligente, dotado de memória transtextual, composta por leituras e referências culturais anteriores, que aciona durante a interpretação de seus textos. Por meio de seu conto conciso e denso, Colasanti estabelece analogias que permitem reconhecer o processo de realização da obra, a partir da afinidade de temas e procedimentos formais ligados à tradição, mas também à contemporaneidade. Esses recursos impulsionam o leitor juvenil a se deparar com situações tanto cotidianas, quanto inusitadas, com atmosferas inquietantes que o capturam a permanecer atento durante leitura, a fim de saciar sua curiosidade.

A produção literária de Marina Colasanti define-se pela liberdade criativa e ruptura com delimitações entre gêneros

textuais, a qual a filia à pós-modernidade. Desse modo, seus textos em prosa apresentam características líricas que os configuram como poéticos, e seus textos poéticos possuem elementos que estruturam uma fabulação. Prevalece nesses textos uma literatura engajada, marcada pela denúncia de formas de opressão e pela resistência a consensos sobre o papel da mulher na sociedade.

No conto “Penélope manda lembranças”, Colasanti (2001, p. 7-25) expressa sua “voz”, por meio de uma narrativa sensível, em que manifesta a busca do sentido da vida, da temporalidade que a emoldura, das ações cotidianas, dos gestos e momentos que a pontuam, mesmo quando aparentemente corriqueiros. Como exercício de resistência e subversão à ordem capitalista, sua narradora captura em seu discurso cada instante como único, retirando-o da velocidade que define a vida hodierna que a tudo atribui valor e/ou dilui.

Seu conto, pautado por vazios e potências de negação, suscita reflexão crítica, por meio da revisão de hipóteses. Para tanto, evoca dados familiares com a finalidade de relativizá-los e/ou negá-los, ajustando o processo interativo na leitura. Por meio desse processo, o leitor sem perder de vista o que foi problematizado, modifica sua posição

em relação ao conhecido ou determinado socialmente. Desse modo, o conto suscita do leitor que situe a si mesmo em relação ao texto, bem como atualize e modifique seu ponto de vista de uma perspectiva de apresentação para outra, desenvolvendo novas expectativas. Nesse processo, instaura-se a comunicabilidade que convoca o olhar de descoberta, o qual assegura o prazer intelectual na leitura (ISER, 1999).

“Penélope manda lembranças” (2001, p. 7-25) rompe com a temporalidade estanque do capital para tratar de transformações, imbricações e mesmo de idiossincrasias entre passado e presente, entre antigo e moderno, por meio da Literatura e da representação. Sua narrativa, ao romper com os modos convencionais de percepção, convida o jovem leitor a (re)ver o mundo ou fragmentos dele, como algo vivo e novo, manifesto na Arte, única forma de expressão capaz de renovar e capturar o lampejo de beleza. De fato, esse lampejo – um risco, um rabo de gato –, capturado pelo viés poético, disposto em discurso crítico e libertário, pode arrebatá-lo o jovem leitor e mantê-lo atento durante a leitura, como que desperto à vida por um arauto, no caso, a narradora-escritora.

Com sua criação, Marina Colasanti dialoga com a tradição, subverte divisões estanques entre gêneros textuais, revitaliza

o emprego da língua, instaura a crítica e o jogo lúdico, rompendo com conceitos prévios do jovem leitor sobre o texto literário, em especial, de autoria feminina.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernandini. 4. ed. São Paulo: Edunesp, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekund et al. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT et al. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera Costa e Silva et al. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

COLASANTI, Marina. *Minha guerra alheia*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

COLASANTI, Marina. *O nome da manhã*. Ilustr. Marina Colasanti, São Paulo: Global, 2012.

COLASANTI, Marina. *Penélope manda lembranças*. São Paulo: Ática, 2001.

COLASANTI, Marina. *Penélope manda lembranças*. In: COLASANTI, Marina. São Paulo: Ática, p. 7-25, 2001.

DIETZEL, Vera Lúcia. Recepção literária na Alemanha: entre o diálogo cultural e algumas escritoras brasileiras contemporâneas. In: SANTOS, L. C. dos (Org.). *Literatura e mulher: das linhas às entrelinhas*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2002.

FRONTEIRAS do pensamento. Zigmunt Bauman. 18 fevereiro de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=POZcBNo-D4A>. Acesso em: 11 maio 2020.

FUNDAÇÃO NACIONAL DO LIVRO INFANTIL E JUVENIL. *40 Anos do Prêmio FNLIJ*. Disponível em: <https://www.fnlij.org.br/site/publicacoes-em-pdf/item/559-pr%C3%AAmio-fnlij-40-anos.html>. Acesso em: 20 nov. 2020.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, v. 1, 1996.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, v. 2, 1999.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOLLES, André. *Formas simples: Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1970.

PINTO, Marcello de O. O insólito, os autores, e a crítica literária: perspectivas no sistema literário brasileiro. In: PINTO, Marcello de O. GARCÍA, F.; MICHELLI, R. (Orgs.). *Vertentes do fantástico no Brasil: tendências da ficção e da crítica*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 159-172, 2005.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução de Cláudia Ortiz. São Paulo: Larrousse do Brasil, p. 15-29, 2005.

PRONIN, Tatiana. Clique Ciência: Por que os gatos ronronam? UOL. 24 fevereiro de 2015. Disponível em: <https://www.uol.com.br/tilt/ultimas-noticias/redacao/2015/02/24/clique-ciencia-por-que-os-gatos-ronronam.htm>. Acesso em: 04 fev. 2021.

PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Tradução de Berta de Tabbush. Buenos Aires: Juan Goyanarte, 1972.

RÉGIS, Santiago. *Biografia*. (Site adaptado). Disponível em: <https://www.marinacolasanti.com/p/biografia.html>. Acesso em: 10 jan. 2020.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

RICHE, Rosa Maria Cuba; FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro. A literatura nas águas de Marina Colasanti: um convite à reflexão e ao encantamento. *Miscelânea*. Assis, v. 29, p. 357-363, janeiro/junho de 2021.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 23-57, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Tradução de Silvia Delpy. Buenos Aires: Tempo contemporâneo, 1972.

XAVIER, Elódia. *O conto brasileiro e sua trajetória urbana dos anos 20 aos anos 70*. Rio de Janeiro: Padrão, 1987.

Rosa Maria Cuba Riche

Doutora em Letras (teoria da Literatura - UFRJ).

Professora Associada de Português Literatura – UERJ. Atua no Programa de Pós-graduação de Ensino em Educação Básica – Curso de Mestrado Profissional em Educação Básica PPGE – Literatura Infantil e Juvenil.

Participa dos seguintes grupos de pesquisa: - Núcleo de Estudos em Literatura InfantoJuvenil da UERJ (NELIJ-UERJ) – 2020; EnLIJ - Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas – 2019 – (UERJ) - LEDEN – Linguagem e Educação: Ensino e Ciência, (CAp/UERJ). Também é membro do GT ANPOLL: Leitura e Literatura Infantil e Juvenil.

Lattes: https://www.cnpq.br/cvlattesweb/PKG_MENU.menu?f_cod=94D2D222FF36F7411C809444549BE483

E-mail: rosacubariche@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4919-4243>

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira

Doutora em Letras (UNESP – FCL Assis-SP).

Professora na graduação, pós-graduação em Letras e no PROFLetras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, Campus de Assis, Estado de São Paulo.

Participa dos seguintes grupos de pesquisa: EnLIJ - Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas (UERJ); Leitura e Literatura na Escola (UNESP); RELER - Grupo Interinstitucional de Pesquisa em Leitura (PUC-Rio); Literatura infantil e juvenil: análise

literária e formação do leitor (UTFPR); e Ensino e Linguagem (UFRN).
Também é membro do GT ANPOLL: Leitura e Literatura Infantil e Juvenil.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6471791031294211>

E-mail: eliane.galvao@unesp.br

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2564-4270>